

ЧИСЛА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

М.С. Неклюдова

ДВАЖДЫ ДВА ЧЕТЫРЕ, ИЛИ МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В “ДОН ЖУАНЕ” МОЛЬЕРА

В НАЧАЛЕ ТРЕТЬЕГО ДЕЙСТВИЯ комедии Мольера “Дон Жуан, или Каменный гость” (1665) Дон Жуан и Сганарель скрываются в лесу от преследования братьев обманутой Эльвиры. На обоих чужое платье: Дон Жуан одет сельским жителем¹, а Сганарель — доктором. Разговор поэтому заходит о медицине, затем, пользуясь временной привилегией, которую дает его наряд, Сганарель спрашивает Дона Жуана, во что тот верит:

Сганарель. <...> Однако нужно же во что-нибудь верить. Во что вы верите?

Дон Жуан. Во что я верю?

Сганарель. Да.

Дон Жуан. Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь.

Сганарель. Хороша вера и хороши догматы! Выходит, значит, что ваша религия — арифметика? (II, 130).

Эти математические выкладки современники Мольера и его позднейшие исследователи восприняли однозначно, как признание в атеизме. В правильности такой интерпретации сомневаться не приходится (вопрос Сганареля предполагает изложение “символа веры”), однако это не объясняет, почему для обозначения безбожия своего героя Мольер прибегает к языку цифр и по-

чему этот язык остается прозрачным для читателей на протяжении трех с половиной столетий, даже при переводе с французского на русский.

Как и в случае многих мольеровских пьес, история создания “Дон Жуана” известна мало, хотя источники сюжета вполне очевидны. По словам одного из ранних биографов Мольера, после запрета “Тартюфа” (12 мая 1664 г.) драматург, «приучивший публику к частому появлению новинок, 15 февраля 1665 г. рискнул представить ей своего “Каменного гостя”»². Не так давно обнаруженные контракты с художниками-декораторами говорят о том, что 13 декабря 1664 г. Мольер уже вплотную занимался оформлением новой пьесы. Некоторые исследователи поэтому считают, что работа над ней шла без особой спешки (и что труппа рассчитывала на успех, раз было решено потратиться на новые декорации), по мнению других, коль скоро “Дон Жуан” — первая большая комедия Мольера, написанная прозой, это может означать, что у автора не было времени переложить ее стихами³. Последнее исключать нельзя, поскольку Мольер взял за основу хорошо известный французской публике сюжет. С момента появления “Севильского озорника, или Каменного гостя” Тирсо де Молина, т. е. где-то с 1620—1630-х годов⁴, история дерзкого соблазнителья, пригласившего к себе на ужин статую убитого им человека, разошлась по Италии и Франции вместе с итальянскими актерами комедии дель арте, которые взяли ее на вооружение и по-своему переработали. Так, Жан Руссе насчитывает пять итальянских сценариев и две французские пьесы на эту тему, предшествовавшие версии Мольера⁵. На французской сцене в конце 1650-х — начале 1660-х годов шли обе французские трагикомедии с идентичным названием “Каменный гость, или Преступный сын”, одна Доримона (1658), другая — Вильера (1659); так же не исключено, что в 1662 г. один из итальянских сценариев был разыгран труппой знаменитого Арлекина — Доменика Бьянколелли⁶. Во всяком случае, Мольер был знаком с итальянскими разработками сюжета, откуда в его пьесу переключалась последняя реплика Сганареля: “Мое жалованье, мое жалованье!”

Исследователи неоднократно подчеркивали, что в предшествовавших Мольеру вариантах Дон Жуан — не столько безбож-

ник, сколько грешник, причем у Тирсо он грешит по легкомыслию, а у Доримона и Вильера — из крайнего свободолюбия. Как говорит герой Вильера, обращаясь к отцу: “Я более вас не знаю и не желаю знать, / Я не желаю более терпеливо подчиняться отцу или господину, / И если боги захотят подчинить меня своему закону, / Я не желаю знать ни Бога, ни отца, ни господина, ни короля”⁷. Иными словами, он восстает не против Бога как такового, а против налагаемых религией и обществом ограничений; его бунт носит не метафизический, а, если можно так выразиться, практический характер. Мольер усиливает тему безбожия героя и переносит акцент с поступков — в отличие от своих предшественников, его Дон Жуан не совершает ужасных преступлений — на убеждения. В этом отношении показательно, что только за мольеровским персонажем прочно закрепляется репутация атеиста, хотя идея атеизма присутствовала уже в итальянских сценариях (как указывает Руссе, анонимный сценарий середины XVII в. “Пораженный молнией атеист” напрямую связан с историей Дон Жуана, хотя его герой носит иное имя)⁸.

Здесь необходим небольшой лексикографический экскурс. Во французском языке второй половины XVII в. существовала определенная градация степеней неверия. Так, в памфлете “Соборования по поводу комедии Мольера, озаглавленной Каменный гость”, появившемся в конце апреля — начале мая 1665 г., мольеровский Дон Жуан характеризуется как “либертин (un Libertain), соблазняющий всех попадающихся ему девиц, сын, насмехающийся над родным отцом и желающий его смерти, нечестивец (un Impie), бросающий вызов небу и потешающийся над его молниями, атеист (un Athée), чья вера сводится к тому, что два и два — четыре, а четыре и четыре — восемь...”⁹. Как свидетельствует первое издание Словаря Академии (1694), “Либертин — тот, кто дает себе слишком много воли, не исполняет прилежно свой долг. <...> Так же называют того, кто позволяет себе вольности в вопросах религии, либо утверждая, что не верит в то, во что следует верить, либо осуждая благочестивые обычаи и отказываясь исполнять заветы Господа, Церкви и вышестоящих...”¹⁰. Таким образом, либертинаж представляет собой определенную манеру поведения, которая не согласуется с

законами общества (Бог здесь присутствует скорее как верховный авторитет, гарантирующий нормальное функционирование общества). В отличие от либертина, нечестивец находится в прямом конфликте с Богом: “Нечестивец — тот, кто не обладает благочестием, кто презирает все, что связано с религией”¹¹, меж тем как атеистом именуется тот, “кто не признает Бога”¹². В Словаре Фюретьера (1690) эта мысль выражена более отчетливо: “Атеист — тот, кто отрицает Божество, не верит ни в Господа, ни в Провидение, не имеет ни истинной, ни ложной Религии...”¹³. В отличие от либертина и нечестивца, атеист не вступает в отношения с Богом, он, как будет сказано в следующем столетии, “не нуждается в этой гипотезе”. Конечно, границы между этими понятиями редко бывают обозначены столь четко, как в приведенной выше цитате. К примеру, Боссюэ в своих проповедях порой называет либертинами тех, кто не признает Бога; по-видимому, он избегает слова “атеист”, дабы не выносить им окончательного приговора (либертин может раскаяться, а атеист — нет)¹⁴. Либертинаж — понятие более широкое и общее, нежели атеизм. Все тот же Словарь Академии в качестве примера правильного словоупотребления дает такую фразу: “Либертинаж приводит к атеизму”¹⁵. Случай мольеровского Дон Жуана интересен тем, что в нем совмещаются все три ипостаси: в первых двух действиях он, скорее, либертин (таков он у Тирсо и в итальянских сценариях), в третьем — атеист (и в этом оригинальность мольеровской трактовки), в последних — в большей степени нечестивец, поскольку вступает в борьбу с высшими силами (наследие французских трагикомедий).

Почему Дон Жуан из либертина и нечестивца превращается в атеиста? Тому могло быть много причин, из которых назовем две. Во-первых, Мольеру была необходима пьеса, которая позволила бы поправить финансовое положение труппы, ухудшившееся после запрета “Тартюфа”. Атеизм, безусловно, добавлял остроты сюжету, а, как видно по “Смешным жеманницам” и тому же “Тартюфу”, Мольер не боялся делать ставку на скандал. Кроме того, он мог надеяться, что “Дон Жуан” поможет реабилитировать “Тартюфа”. Дон Жуан — парная фигура к Тартюфу; Атеист и Лицемер представляют собой две крайности, равноуда-

ленные от истинного благочестия. Пример Дон Жуана показывает, что за лицемерием может скрываться полное безверие, и в этом смысле служит комментарием к случаю Тартюфа. Если вынести за скобки сословные и статусные различия между двумя персонажами, то последнюю пьесу можно воспринимать как “реконструкцию” возможного прошлого Тартюфа (тут важны не конкретные детали, а сама траектория движения от либертинажа к атеизму и лицемерию). Не случайно Мольер уделил особое внимание теологической корректности образа Дон Жуана как закоренелого и нераскаявшегося грешника¹⁶.

Во-вторых, либертинаж во всех своих проявлениях, от шалопайства до атеизма, был в тот момент актуальной общественной и политической темой. К середине 1660-х годов либертинаж (в самом общем смысле этого слова) начинает беспокоить Людовика XIV, который в 1661 г., после смерти кардинала Мазарини, взял власть в свои руки. Молодой король пока еще не отличается благочестивым рвением, но болезненно реагирует на пренебрежение авторитетом власти, в том числе и духовной. Так, 17 апреля 1665 г., через два месяца после премьеры “Дон Жуана”, по его приказу в Бастилию посажен Бюсси-Рабютен, автор скандальной хроники “Любовная история галлов”, которая только что была опубликована в Голландии. Бюсси подозревают в том, что его перо не пощадило и короля. На самом деле это не так — в книге рассказывалось о любовных интригах парижских дам и придворных и, в частности, о том, как в 1658 г. Бюсси вместе с несколькими друзьями на Страстной неделе устроил дебош в замке Руасси, во время которого было немало съедено и выпито, сочинена похабная песенка с припевом “Аллилуйя”, взят в плен судейский чиновник, и, как уверяла молва, молочный поросенок окрещен рыбой¹⁷. Среди весельчаков был, кстати, и граф де Гиш, через несколько лет обративший на себя внимание короля скандальным ухаживанием за его невесткой, Генриеттой Английской, и в 1664 г. отправленный в изгнание. И Бюсси-Рабютен, и граф де Гиш в разное время считались прототипами мольеровского Дон Жуана (виной тому были их галантные подвиги)¹⁸. И хотя такого рода предположения не имеют под собой достаточных оснований, они демонстрируют актуальность психологического и

социального типа, представленного в комедии Мольера. Не переставая быть театральным персонажем с собственной, идущей от Тирсо историей, он действительно напоминает многих еще не слишком покорных подданных Людовика XIV. По-видимому, Мольер хотел этого сходства: после “Тартюфа” он должен был понимать неизбежность скандала, особенно когда сделал главного героя атеистом и лицемером, но он рассчитывал на одобрение короля. Если бы все пошло, как было задумано, то труппа, благодаря скандалу, поправила бы свои дела и при этом преумножила бы расположение монарха.

Последнее Мольеру, судя по всему, удалось. В августе того же 1665 г. его актеры получают право именоваться “королевскими”; по мнению современников, этот знак монаршей милости мог быть ответом на полемику вокруг “Дон Жуана”¹⁹. Но, достигнув одной — возможно, основной — цели, во всем прочем он терпит поражение. Комедия впервые была сыграна 15 февраля и продолжала идти во время карнавала вплоть до пасхального поста, всего 15 представлений (для сравнения: “Смешные жеманницы” при жизни автора выдержали 56 представлений, переделанный “Тартюф” — 81 представление²⁰). После Пасхи она исчезает из репертуара мольеровской труппы, не исчерпав до конца своего зрительского потенциала. По-видимому, Мольеру посоветовали — или приказали — ее не возобновлять. В конце апреля — начале мая, т. е. как раз после Пасхи (театры открылись 14 апреля), был напечатан уже упоминавшийся памфлет «Соображения по поводу комедии Мольера, озаглавленной “Каменный гость”», подписанный вымышленным именем “Рошмон”. Традиционно считается, что он исходил из окружения принца де Конти, когда-то покровительствовавшего мольеровской труппе, а затем лишившего ее этого покровительства по соображениям благочестия²¹, или же из того круга, что ранее был причастен к Компании св. Даров (пресловутой “кабале святош”, практически запрещенной в 1660 г.). Так или иначе, но Рошмон обвинил Мольера в безнравственности, безверии и пропаганде атеизма. Это не было официальной точкой зрения, поскольку еще 11 марта была получена, а 24 мая зарегистрирована так называемая *привилегия* (разрешение на публикацию) “Дон Жуана”²². Однако издатель

ею так и не воспользовался, возможно, испугавшись сильной общественной оппозиции или слишком влиятельных недругов Мольера. Это не помешало защитникам драматурга в конце июня выпустить “Ответ на Соображения по поводу Каменного гостя г-на де Мольера”, а еще через две недели — “Письмо касательно Соображений по поводу комедии Мольера, озаглавленной Каменный Гость”. Poleмика сошла на нет после августовской перемены статуса мольеровской труппы.

Исследователи нередко выражают удивление, что Мольер, отчаянно борющийся за “Тартюфа”, ничего не сделал для того, чтобы вернуть на сцену или напечатать “Дон Жуана”. Это наводит на мысль, что скандал вокруг последней пьесы был большим, нежели представляется в исторической ретроспективе. Но есть и другой возможный ответ: Мольер не считал своего “Дон Жуана” оригинальным произведением, стоившим того, чтобы из-за него ввязываться в драку. В сущности, структура пьесы почти точно повторяет ту, что была свойственна итальянским сценариям и французским трагикомедиям, вплоть до мотива лицемерного “обращения” героя. Если бы не было “Тартюфа”, то мольеровский “Дон Жуан” мог вызвать не больше возмущения, нежели его предшественники, к которым никаких претензий не предъявлялось. Исключение составляют первая и вторая сцены III акта; они были обречены на скандал. После первого же представления Мольеру пришлось выкинуть вторую сцену, где Дон Жуан обещает нищему милостыню, если тот отречется от Бога²³. Судя по тому, как оперативно было сделано это сокращение, его причиной явились не интриги, а непосредственная реакция публики: основными посетителями театра были добропорядочные парижские буржуа²⁴, придерживавшиеся традиционной морали, которых такое издевательство над одной из святейших обязанностей христианина должно было глубоко возмутить. Сложнее сказать, какова была судьба первой сцены. Судя по памфлетам Рошмона и ответам защитников Мольера, она осталась на своем месте. Однако, как мне представляется, с полной уверенностью это утверждать нельзя.

Здесь необходимо еще одно отступление, на сей раз по поводу сценической и публикационной истории “Дон Жуана”. Как

уже было сказано, при жизни Мольера пьеса более не появлялась ни на сцене, ни в печати. В 1673 г., сразу после его кончины, Тома Корнель, младший брат Пьера Корнеля, заручившись согласием вдовы, переложил пьесу стихами, и в 1677 г. она была сыграна бывшей мольеровской труппой²⁵. В период с 1680 по 1715 г. (т. е. от образования Комеди Франсез, куда вливается мольеровская труппа, до конца царствования Людовика XIV) версия Тома Корнеля выдерживает 217 представлений²⁶. Именно ее будет видеть на сцене парижская публика на протяжении всего XVIII и первой половины XIX в. Только в 1847 г. Комеди Франсез вернет на свои подмостки оригинальный мольеровский текст²⁷, который и в середине XIX столетия будет вызывать у зрителей некоторое недоумение («Какая странная пьеса этот “Дон Жуан”», — заметит в своей рецензии Теофиль Готье)²⁸.

Несмотря на не слишком хвалебные эпитеты, которыми обычно награждается работа Тома Корнеля, она с примечательной скрупулезностью следует за мольеровским текстом. Сделанные им сокращения минимальны и коснулись в основном III и V действия: из III действия была убрана сцена с нищим и значительно сокращен предшествующий разговор Дон Жуана и Сганареля о вере; из V действия исчезли упражнения Дон Жуана в лицемерии (хотя монолог, где он заявляет о намерении пустить в ход это оружие, остался). В беседе Дон Жуана и Сганареля нет ни намека на математические выкладки:

Сганарель. По правде сказать, этот наряд / Придаст мне ума для рассуждений, / И если бы вы позволили мне поспорить с вами по некоторым вопросам...

Дон Жуан. Один раз я могу тебе это позволить.

Сганарель. Вы можете заблуждаться по поводу медицины сколько угодно, / Это возмутит только медицинский факультет, / Но во всем остальном откройте сердце: / Во что вы верите?

Дон Жуан. Я верю в то, во что следует, чтобы я верил [Je croie ce qu'il faut que je croie].

Сганарель. Хорошо, не будем кричать и горячиться, / Небеса...

Дон Жуан. Не будем об этом.

Сганарель. Отлично сказано. Ад...

Дон Жуан. Не будем об этом, я тебе сказал²⁹.

Любопытно, что использованная Корнелем формула “верю в то, во что следует” с точностью до наоборот соответствует процитированному выше определению слова “либертин” из первого издания Словаря Академии: либертин считает должным показывать, что “не верит в то, во что следует верить” [faisant profession de ne pas croire ce qu'il faut croire]. Иначе говоря, корнелевский Дон Жуан отнюдь не либертин; напротив, для проформы он не отказывается следовать конвенциям своего времени: такой тип неверия Рошмон определял как лицемерие, еще в 1665 г. отметив его как одну из основных характеристик мольеровского Дон Жуана³⁰. С этой оценкой был согласен Шарль Перро, который в своем жизнеописании Мольера писал: «Он [Мольер] также сочинил две комедии против лицемеров и мнимых благочестивцев, а именно, “Каменный гость”, подражание комедии, шедшей у итальянцев под тем же названием, и “Тартюф”, его собственное изобретение»³¹. Эта характеристика относится к 1697 г., поэтому трудно сказать, какой из вариантов пьесы Перро имеет в виду. Он мог видеть спектакль 1665 г. или читать оригинальный текст, но, скорей всего, воспоминание о нем искажено более поздними впечатлениями от корнелевской переделки. Для нас существенно то, что к 1673 г. лицемерие оказывается более желательной характеристикой Дон Жуана, нежели неверие.

Версия Тома Корнеля заменила мольеровского “Дон Жуана” на сцене, но не в печати (хотя издавалась под именем как Мольера, так и Корнеля). В парижском издании мольеровских сочинений 1682 г. “Дон Жуан” был сперва напечатан в первоначальном авторском варианте, но затем уже готовые экземпляры были отцензурованы, две первые сцены III действия частично вырезаны, а на месте “исповедания веры” героя поставлена следующая сцена:

Сганарель. Довольно о медицине, раз вы в нее не верите, поговорим о другом: это платье придает мне ума, и мне хотелось бы с вами

поспорить. Вы же разрешаете мне с вами спорить и запрещаете лишь делать внушения.

Дон Жуан. Итак?

Сганарель. Я хочу до конца выведать ваши мысли, узнать вас лучше, чем теперь. Когда же наконец вы прекратите дебоширить и начнете жить как порядочный человек?

Дон Жуан. (Поднимает руку, чтоб дать ему пощечину). Мэтр-болван, вы принялись за внушения?

Сганарель. (Отступив). Черт возьми, я действительно болван, желая вас урезонить; делайте что хотите, какое мне дело, будете вы прокляты или нет...

Дон Жуан. Замолчи. Подумаем-ка лучше о наших делах. Не заблудились ли мы?³²

Два обстоятельства заслуживают здесь внимания. Во-первых, цензоры не воспользовались решением Корнеля и, вместо того чтобы заменить одну крамольную фразу, предпочли вырезать весь эпизод, не оставив о нем никаких напоминаний. Это могло быть обусловлено и постепенным устрожением цензурных требований, и чисто техническими соображениями (в готовом издании легче заменить страницу, нежели слово). Во-вторых, в тексте фигурируют сразу две ремарки, отсутствовавшие в оригинале. Большой смысловой нагрузки они не несут, что делает их появление особенно примечательным: за такой избыточностью может скрываться сценический прецедент. Так как в составлении издания принимал участие Лагранж, первый исполнитель роли Дон Жуана, нельзя исключать, что в его памяти мог храниться некий запасной сценический вариант, и мы, видимо, можем определить его источник. В экспликации роли Арлекина, сделанной Домеником Бьянколелли для (итальянского) спектакля “Каменный гость” и помеченной 1669 г., фигурирует указание: «Я возражаю Дон Жуану и говорю ему о небе. Он мне дает пощечину; тогда я говорю: “Ладно, пойдем, коль надо”, и мы уходим»³³. Итальянская труппа была тесно связана с мольеровской и делила с ней театр, так что Лагранж вполне мог заимствовать сцену из чужого спектакля, чтобы залатать цензурную дыру. А поскольку итальянские представления, будучи импровизацион-

ными, предпочитали жест слову, то отсюда и возникают две лишние ремарки. В амстердамском издании 1683 г., где мольеровский “Дон Жуан” воспроизведен в полном виде, без цензурной правки, ремарок в интересующей нас сцене нет, помимо той, что относится к падению Сганареля, запутавшегося в собственном рассуждении; ее необходимость очевидна, ибо без нее непонятна следующая реплика Дон Жуана³⁴.

Есть искушение предположить, что такого рода замена могла произойти не при первой публикации, но раньше. Как уже упоминалось, некоторые исследователи полагают, что сценарий Бьянколелли был впервые сыгран в начале 1660-х годов и послужил одним из источников для мольеровского “Дон Жуана”. Если это так, то, отказавшись с 17 февраля от исполнения второй сцены III действия, Мольер мог задуматься и над другими возможными исправлениями. Мы знаем, что фраза “дважды два — четыре” не была выкинута сразу, иначе бы об этом упомянули хулители или защитники пьесы. Но не могла ли она несколько позже быть заменена более привычными затрещинами? Это объяснило бы, почему Лагранж, издавая сочинения Мольера, не пошел по корнелевскому пути и, убрав около двух десятков реплик, поставил на их место несоразмерно короткий диалог. Кроме того, тогда было бы понятно, почему Мольер не стал бороться за возобновление пьесы, а просто снял ее из репертуара. Без двух первых сцен III действия она теряла свою оригинальность и вряд ли могла соперничать с одноименным фарсом, шедшим у итальянцев. Такая замена пролила бы свет и на падение сборов после первых шести представлений (хотя тут следует оговорить, что подобная динамика наблюдается и в других случаях). И — что, может быть, наиболее существенно — объяснила бы почти полное забвение, ожидавшее мольеровскую комедию уже через несколько лет. В 1686 г. Адриен Байе, составляя биографическую справку о Мольере, утверждает, что “Каменный гость” “более в свете не появляется [ne paroist plus au monde]” и «следует ее считать исключенной пьесой [une piece supprimée], память о которой сохраняется лишь в тех замечаниях, что были сделаны против нее и против “Тартюфа”»³⁵. Как отмечает комментатор XIX в., Байе почему-то игнорирует издания 1682 и

1683 г.; он относит это незнание за счет духовного звания кабинетного ученого, предельно далекого от мира театра³⁶. Здесь, по-видимому, век XIX недооценивает век XVII: слова Байе очевидно двусмысленны и могут быть отнесены к оригинальной версии “Дон Жуана”, которая действительно не имела публично-го хождения (отсюда упоминание о “свете”) и отличалась от цензурированных вариантов и переделок именно теми сценами, которые было подвергнуты критике в “Соображениях” Рошмона.

Но вне зависимости от того, была ли первая сцена III действия откорректирована Мольером во время сценического существования пьесы или нет, в 1665 г. арифметический “символ веры” находился на грани дозволенного и уже к 1673 г. (переделка Корнеля) стал неприемлемым. При этом любопытно, что Рошмон видел вину (вернее, злой умысел) Мольера в том, что Дон Жуану, чье кредо сводится к “дважды два — четыре”, противостоит Сганарель, жалкий слуга, плут и трус, чья суеверная вера в “черного монаха” (призрака монаха, чья неуспокоенная душа бродит по улицам в рождественский пост и пугает прохожих) еще больше компрометирует истинную религию³⁷. На это анонимный защитник Мольера возражал, что было бы странно, если бы слуга объяснялся как богослов из Сорбонны: его способность излагать свои мысли соответствует званию и, несмотря на нелепицы, Сганарель не лишен веры³⁸. Что касается арифметических выкладок Дон Жуана, то они заслуживают не осуждения, а похвалы:

«Что касается атеизма, то я не думаю, что его [Дон Жуана] рассуждение могло произвести впечатление на умы, тем более что никакого рассуждения нет. Он не говорит и двух слов и не хочет, чтобы с ним на эту тему беседовали; а если автор заставляет его утверждать, что “дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”, то лишь затем, чтобы стало понятно, что он — атеист: знать это необходимо из-за последующего наказания. Но, по правде говоря, что это за рассуждение: “дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”? Что эти слова доказывают и какой из них можно сделать вывод, помимо того, что Дон Жуан — атеист? Разве не довольно этих нескольких слов, чтобы его поразила молния небесная? Так должно было быть, однако поло-

вина Парижа сомневалась, что он того заслуживает. Я не рассказываю сказки: это неприкрытая истина, известная многим. Я не собираюсь становиться на сторону сомневающихся, поскольку удар молнии заслужен, даже если человек кивком головы дал понять, что он — атеист; что касается меня, то, как и многие, я полагаю, что то, за что бранят Мольера, должно было бы принести ему похвалы, обратить внимание на его ловкость и ум. Трудно вывести на сцене атеиста и дать понять, кто он таков, не позволяя ему речей. Меж тем, поскольку он не мог ничего сказать, не привлекая осуждения, автор “Каменного гостя” с достойной восхищения предусмотрительностью нашел способ дать понять, каков его герой, при этом не заставляя его пускаться в рассуждения»³⁹.

Действительно, Мольер находит способ обозначить атеизм, при этом его не эксплицируя. На содержательном уровне, выражение “дважды два — четыре” равно самому себе и может быть использовано как метафора очевидности⁴⁰. В современном французском (и русском) языке оно имеет характер устойчивого речевого оборота: “Ясно/просто как дважды два четыре”⁴¹. Однако нет полной уверенности, существовало ли оно в мольеровскую эпоху, а если да, то были ли ему свойственны такие же коннотации. Ни один из французских словарей конца XVII—XVIII в. его не упоминает. Меж тем, без сомнения, впервые оно появляется у Мольера.

Современные комментаторы указывают, что слова, вложенные Мольером в уста своего персонажа, молва приписывала Морицу Оранскому (Нассау), который будто бы произнес их в 1625 г., находясь на смертном одре⁴². Возник ли такой слух сразу после смерти Морица или нет, сказать трудно, но в 1652 г. Гез де Бальзак пересказывает его в своем “Христианском Сократе”, откуда он, по-видимому, и попадает в мольеровскую пьесу. Для Бальзака этот сюжет отнюдь не случайный: в молодости он провел несколько лет в Нидерландах (в компании с поэтом Теофилем де Вио, который в 1622 г. будет обвинен в безверии и едва избежит костра), сочинил “Речь о политическом состоянии Объединенных Провинций” и бывал при дворе Морица. Пользуясь заслуженной славой одного из лучших мастеров эпистолярного слога, он мечтал о более блестящей карьере в качестве со-

ветчика Ришелье. Как известно, кардинал поддерживал протестантские Нидерланды, надеясь тем самым ослабить политическую мощь католической Испании. В этой ситуации Бальзак имел резон культивировать старые связи и стремиться быть хорошо информированным о делах Оранского дома, но воздерживаться от распространения порочащих его слухов. Однако к 1652 г. все политические соображения давно утратили актуальность, и историю кончины принца Оранского стало возможно рассказать в качестве поучительного примера.

Итак, согласно Бальзаку, когда Мориц лежал на смертном одре, некий протестантский теолог попросил его о публичном исповедании веры, которое могло бы служить достойным примером и остаться в памяти людей. На что Мориц ответил, что он верит в то, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь, и что прочие догматы этой веры может разъяснить математик, там же находившийся⁴³. “Меня не удивляет, — подводит итог Бальзак, — что во здравии [человек] сбрасывает ярмо закона, что в разврате он забывает о долге и что грех порождает нечестие. Но видеть в умирающем столь холодное и спокойное безверие, но говорить, что можно быть одержимым и спокойным, что мягкость и скромность сопутствуют ярости и отчаянию, разрушению храмов и алтарей, — эту истину я не могу до конца постигнуть”⁴⁴.

Это рассуждение Бальзака во многом объясняет, почему герой Мольера — соблазнитель и обманщик, но не убийца и не насильник, в отличие от своих итальянских прототипов, — представляется современникам куда более опасным, нежели его предшественники. Закоренелый грешник может раскаяться, но “холодное и спокойное” интеллектуальное отрицание Бога не оставляет на это надежды. Не случайно в качестве парного примера Бальзак приводит рассказ об известном философе-безбожнике Луцилио Ванিনি, сожженном в Тулузе в 1618 г. Тот тоже до конца сохранил верность своим убеждениям и даже “на эшафоте, не имея языка (он у него был вырезан еще в тюрьме), знаками изъяснял неверие”⁴⁵. Таков атеист, находящийся в состоянии одержимости и отчаяния, вызванных отпадением от Бога и Церкви, т. е. в определенном смысле более правильный тип безбож-

ника и еретика, нежели тот, что представлен Морицем и отчасти Дон Жуаном.

Сам Бальзак говорит, что история кончины Морица известна немногим. Еще один письменный источник, ее фиксирующий, относится к концу 1650-х годов, т. е. в принципе может быть связан с “Христианским Сократом”. Это “Занимательные истории” Таллемана де Рео, где, однако, крамольная фраза приписана не Морицу, а некоему “немецкому принцу”. О смерти Морица Таллеман пишет: «О кончине этого великого человека рассказывают примечательную вещь. Будучи при смерти, он призвал к себе пастора и священника, чтобы они спорили о религии; и, долго слушав их, сказал: “Вижу, что нет ничего достоверного, помимо математики”. И, сказав это, повернулся на другой бок, и умер»⁴⁶.

Этот анекдот включен в основной текст “Занимательных историй”, а значит, записан где-то в 1657–1659 гг. Но к нему сделана более поздняя приписка, датировать которую не представляется возможным: «Рассказывают, что одного немецкого принца, сильно приверженного математике, при смерти исповедник спросил, верит он или нет, и прочее. “Мы, математики, — отвечал тот, — верим, что два и два — четыре, а четыре и четыре — восемь”»⁴⁷.

Очевидно, что история, рассказанная Бальзаком, у Таллемана раздваивается. За отсутствием других свидетельств, можно лишь предполагать: либо речь идет о бродячем сюжете, который Бальзак слышал применительно к Морицу, а Таллеман — к анонимному немецкому принцу, либо у одного из рассказчиков были резоны рассказать этот анекдот не так, как требовала молва. Подозрение, конечно, падает на Таллемана. Для него, как для многих французов протестантского вероисповедания, Мориц Оранский — герой, великий человек, тем более что дипломатия Ришелье сделала его союзником Франции. Отсюда нежелание омрачать его память сомнительной шуткой по поводу “дважды два — четыре”. Но, будучи страстным коллекционером подобных историй, Таллеман не хотел упускать хороший анекдот, поэтому он изменил его главное действующее лицо.

Эта версия выглядела бы правдоподобно, если бы не одна деталь. Мориц, естественно, был протестантом, поэтому со сторо-

ны протестантских теологов (см. версию Бальзака) было странно требовать от него исповеди. Версия Таллемана более логична: Мориц слушает диспут протестантского пастора и католического священника и приходит к выводу, что уверенным можно быть только в математике. В то время как некий немецкий принц-католик в предсмертной исповеди обнаруживает свое безверие. Но тут возникает вопрос, а не могла история об этом безвестном принце появиться на свет после представления мольеровского “Дон Жуана”, ведь мы не знаем, когда она была добавлена к основному тексту “Занимательных историй”? Таллеман в 1660 г. постиг тяжелый финансовый удар, он оказался практически разорен, а в 1665 г. на него обрушились еще и семейные неприятности, его жена перешла в католичество и потребовала раздела имущества. Тем не менее это не значит, что он не делал дополнений к своим сочинениям или что он не побывал на одном из 15 представлений скандальной пьесы.

Итак, вопрос о соотношении версий Бальзака и Таллемана де Рео остается открытым. Будучи завсегдатаем салона маркизы де Рамбуйе, Таллеман не мог не читать Бальзака и не слышать о нем рассказов, поскольку там собирались друзья и почитатели писателя. Анекдот последнего о Морице мог иметь устное хождение задолго до публикации “Христианского Сократа” в 1652 г. Если Таллеман знал его со слуха, это объясняет, почему он не ссылается на Бальзака и не вступает с ним в прямую полемику. (Изменение протагониста можно расценивать как полемический ход, однако если бы Таллеман хотел поправить Бальзака, то, скорей всего, прямо сказал бы об этом. Не собираясь публиковать свои “Занимательные истории”, он не был скован цензурными соображениями.) Другое дело, насколько эта история (в любом из ее вариантов) была памятна к 1665 г. и могли ли зрители Мольера опознать цитатность “символа веры” Дон Жуана. В 1665 г. Бальзака уже 11 лет как нет среди живых, только что умерла маркиза де Рамбуйе и распался ее круг, а в новом издании произведений Бальзака, опубликованном все в том же 1665 г., предсмертные слова Морица опущены (остается только гадать, было ли это сделано из-за скандала вокруг “Дон Жуана”, или просто устроилась цензура⁴⁸). Ни критики, ни защитники

Мольера не упоминают о том, что математическое исповедание веры Дон Жуана имеет исторический прецедент. Это, конечно, может объясняться цензурными соображениями, тем более что во французской журналистике той эпохи политические аллюзии были под запретом, однако в формулировках Рошмона и его противников не проглядывает даже потаенное знание подтекста. Не исключено, что про скандал вокруг Морица Оранского (или немецкого принца?) публика уже не очень помнила.

Собственно говоря, в этом не было нужды. Проблема, которую затрагивал диалог между Дон Жуаном и Сганарелем, была понятна и актуальна вне зависимости от исторических прецедентов. Первое, что приходит на ум современным исследователям и, по-видимому, приходило на ум и современникам Мольера, это философия Декарта, где математика служит одной из моделей знания и, соответственно, доказательства существования Бога⁴⁹. В “Размышлениях о первой философии” (опубл. в 1641 г.) Декарт говорит, что, в отличие от других дисциплин, арифметика и геометрия содержат в себе простейшие истины, в которых невозможно усомниться: “Сплю я или нет — два и три все равно дают в сумме пять, а квадрат не имеет больше четырех сторон. Кажется, на такие истины не может пасть подозрение в ложности. Однако, кроме всего прочего, в мой ум вложено древнее представление, что Бог — Тот, Который имеет власть над всем и Которым я создан таким, какой я есть. Откуда я в таком случае могу знать, что Он не устроил все так, что нет вовсе никакой земли и никакого неба, никакой протяженной вещи, никакой формы, никакой величины, никакого места, но все это только представляется мне существующим именно в таком виде. Более того, по моему мнению, могли ошибаться и те люди, которые допускали о предмете абсолютное знание. Иными словами, не ошибался ли и я тогда, когда складывал два с тремя, или считал стороны квадрата, или судил о чем-нибудь другом, что, может быть, еще проще”⁵⁰.

Итак, даже простейшие, безусловные истины зависят от Бога. Если бы на Его месте был некий злобный дух, которому доставляло бы удовольствие вводить человека в заблуждение, то мы бы ни в чем не могли быть уверены. Однако Господь не обманыв-

вает, это противоречило бы другим Его свойствам, поэтому мир упорядочен и познаваем. Бог гарантирует достоверность математических действий, а математика, в силу неизменности правил, свидетельствует о Его существовании.

Декарт здесь занимает позицию по отношению к проблеме, горячо дебатировавшейся уже более столетия: как согласуется вера и научное, т. е. рациональное, знание⁵¹. Рационализм XVI в., нередко оборачивавшийся то скептицизмом, то релятивизмом, был склонен признавать правомерность и, в конечном счете, непротиворечивость обоих способов познания, существующих в разных измерениях. Как подводит итог этой традиции Франсуа де Ла Мот Ле Вайе, один из влиятельных мыслителей начала XVII в.: “Христианская теология... отнюдь не наука, требующая ясных и очевидных для нашего понимания принципов, ее основания почти полностью почерпнуты из таинств нашей веры, воистину дара Господня, превышающей пределы человеческого разума. Поэтому если в науках нас убеждает очевидность принципов, понятных нашему разуму, в теологии мы соглашаемся с ее божественными основаниями по одному велению воли, которая в том, что не видит и не понимает, покорствуется Богу, и в этом заключается достоинство христианской веры” (“О божестве”, 1630)⁵².

Формулируя ортодоксальную точку зрения, Ла Мот Ле Вайе исподволь ее компрометирует, противопоставляя познанию чистый акт воли⁵³. Когда Декарт берется примирить религию и науку, то его усилия направлены против тех, кто, как Ла Мот Ле Вайе, разводит их в разные стороны, обостряя потенциальный антагонизм. Не случайно он начинает свое рассуждение с очевидных, умопостигаемых принципов, таких как два плюс три всегда дает пять, чтобы затем прийти к доказательствам существования Бога.

В числе тех, кто, по просьбе самого Декарта, выступил с замечаниями по поводу его “Размышлений”, был Пьер Гассенди, его постоянный оппонент, чья позиция была не столь далека от сформулированной Ла Мотом Ле Вайе. Среди прочего, он обращает внимание Декарта, что очевидность начальных принципов не является их объективной характеристикой. То, что представ-

ляется элементарным и совершенно ясным одному, может казаться непонятным другому, тем более что мы склонны соглашаться с привычными для нас идеями, не вдумываясь в их суть. Если следовать рассуждениям Декарта, то получается, что два плюс три будет пять лишь при условии, что Бог — не обманщик, последнее же Декарт постулирует, не доказывая⁵⁴.

В отличие от “Рассуждения о методе”, адресованного более широкому кругу читателей и потому написанного по-французски, “Размышления” Декарта обращены к профессиональной, латиноязычной аудитории. Возможно, что в выборе чисел (почему, собственно, два и три?) некоторую роль сыграла языковая инерция. Скептики, с которыми полемизировал Декарт, черпали аргументы из Цицероновского трактата “О природе богов” (в частности, значительная доля диалога Ла Мота Ле Вайе “О божестве” представляет собой его пересказ). Один из Цицероновских протагонистов, Котта, последователь Новой Академии, возражает стойку Бальбу, восхищающемуся упорядоченностью вселенной: “Подумай, пожалуйста, если мы назовем божественными все движения и все, что в определенное время сохраняет свой порядок, не должны ли мы будем назвать божественными и перемежающиеся через два и три дня лихорадки? Ведь что может быть постояннее их периодического наступления?”⁵⁵

Такое разделение идеи природы и (традиционного) представления о богах имеет прямое отношение к обозначившемуся в постренессансную эпоху противопоставлению науки и религии. Мольеровский Дон Жуан находится на стороне природы, о чем свидетельствует его монолог в защиту чувства, презирающего устои общества (II, 105–106), и тем самым на стороне науки, которая выявляет ее закономерности. Утверждая, что “дважды два — четыре”, он указывает на наличие в природе законов, для объяснения которых не обязательно прибегать к идее божественного Провидения. Иными словами, он является выразителем позиции, против которой были направлены “Размышления” и вся философская система Декарта.

Ко времени опубликования декартовских “Размышлений” Мольер — тогда еще Жан-Батист Поклен — недавно покинул коллеж, где, если верить одному из его первых биографов, он

входил в круг учеников и последователей Гассенди⁵⁶. Даже если это не так, ему должен был быть известен спор между двумя прославленными учеными, получивший широкую огласку по всей Европе. Согласно все той же традиции конца XVII — начала XVIII в., в дальнейшем Мольер стал картезианцем и порой критиковал взгляды своего прежнего учителя⁵⁷. Трудно сказать, насколько это соответствует действительности, но, безусловно, он был достаточно сведущ в философских дискуссиях своего времени. Предсмертная шутка Морица Оранского могла привлечь его тем, что она, по сути, эквивалентна цинцеровской (позиция крайнего рационалистического скептицизма), но, будучи помещенной в картезианский контекст, может, хотя и с некоторой натяжкой, быть интерпретирована как выражение рационалистической веры (раз дважды два — четыре, следовательно, Бог есть).

Этого второго, псевдокартезианского плана в словах Морица, естественно, нет. Принц Оранский умер в 1625 г. и с трудами Декарта знаком не был, так как первые из них увидели свет в 1637 г. Зато Декарт в юности был знаком с Морицем, в армию которого он определился волонтером в 1617 г.⁵⁸ И полководец, и юный доброволец были страстно увлечены математикой. Неудивительно, что именно здесь Декарт встретил математика Исаака Бекмана, чьи взгляды оказали на него немалое влияние⁵⁹. Трудно предполагать, что уже тогда Мориц каждому встречному твердил, что “дважды два — четыре” (хотя забавно было бы представить Декарта в роли Сганареля), но воспоминания об этом принце-скепнике могли сказаться на аргументации “Размышлений”, где Декарт пытается обратиться к своей вере, для кого религией стала математика. Кроме того, эти воспоминания мог оживить все тот же Бальзак, в 1628 г. пославший Декарту (первоначальную версию?) “Христианского Сократа” и побуждавший его представить публике свою философскую систему⁶⁰. Неизвестно, была ли в этом “Христианском Сократе” история недавней кончины Морица, но если она была достоянием молвы, Декарт мог ее знать и помимо Бальзака.

Хотя, как мы видим, круг замкнулся, это не означает, что у Мольера не было других источников. Текст пьесы дает еще одну подсказку, возможно, не менее актуальную, чем линия, связан-

ная с Декартом. Исследователи давно указали, что осуждение медицины, с которого начинается первая сцена III действия, восходит к эссе Монтеня “О сходстве детей с родителями” (II, 37), где показана тщета этой науки и произвольность ее методов. В тот же том “Опытов” входит большое эссе “Апология Раймунда Сабундского” (II, 12), где, в частности, речь идет о природе богов. Монтень пишет: «Если в происходящих теперь религиозных спорах вы станете теснить своих противников, то они прямо скажут вам, что не во власти бога сделать так, чтобы его тело находилось одновременно и в раю, и на земле, и в нескольких разных местах. А как ловко пользуется этим аргументом наш древний насмешник! “Для человека, — говорит он, — немалое утешение видеть, что бог не все может: так, он не может покончить с собой, когда ему захочется, что является наибольшим благом в нашем положении; не может сделать смертных бессмертными; не может воскресить мертвого; не может сделать жившего нежившим, а того, кому воздавались почести, не получавшим их, — так как он не имеет никакой иной власти над прошлым, кроме забвения”. Наконец — чтобы довершить это сравнение с богом забавным примером — он добавляет, что бог не может сделать, чтобы дважды десять не было двадцатью. Вот что он говорит!»⁶¹

Это очень близкий, почти дословный перевод соответствующего фрагмента из второй книги “Естественной истории” Плиния Старшего⁶². Наряду с цинцеровским трактатом “О природе богов”, труд “древнего насмешника” в XVI—XVII вв. нередко выступал в качестве учебника рационализма, скептицизма и, в конечном счете, атеизма. Если Мольер действительно входил в круг учеников Гассенди, то несомненно был хорошо знаком и с этим крамольным, но часто переиздававшимся сочинением. Если же нет, то пример Плиния должен был дойти до него через посредство Монтеня, знакомство с которым не подлежит сомнению. Кстати, у Монтеня мы обнаруживаем и возможное объяснение концовки первой сцены III действия, когда Сганарель падает, запутавшись в доказательствах Божьего бытия. Все в той же “Апологии” Монтень вспоминает философа Фалеса, который был “постоянно занят созерцанием небесного свода и взор его всегда устремлен ввысь”, и, поскольку он не глядел на зем-

лю, то спотыкался и падал⁶³. Как указывает Анри Бюссон, в XVI в. эта история истолковывалась как притча: следует ограничить стремление к знаниям (философии, науки) и больше полагаться на простую, наивную веру, поскольку человеческий разум имеет естественные границы, которые ему не преодолеть⁶⁴. Все это в полной мере относится к Сганарелю. Обладая безотчетной, наивной верой, он не может устоять на ногах, когда пытается объяснить, каковы ее основания.

Традиционно считается, что возражения Сганареля Дон Жуану представляют собой несколько вульгаризированное изложение взглядов Гассенди. По-видимому, здесь срабатывает логика уподобления: если Дон Жуан в какой-то мере картезианец, то в споре с ним Сганарель должен быть гассендистом. На самом деле рассуждение Сганареля является набором общих мест, которые можно обнаружить в разных текстах эпохи. Так, перед тем как споткнуться и упасть, он говорит: “А я рассуждаю так: что бы вы ни говорили, есть в человеке что-то необыкновенное — такое, чего никакие ученые не могли бы объяснить. Разве это не поразительно, что вот я тут стою, а в голове у меня что-то такое думает о сотне всяких вещей сразу и приказывает моему телу все что угодно? Захочу ли я ударить в ладоши, вскинуть руки, пошевелить ногами, пойти направо, налево, вперед, назад, повернуться...” (II, 131).

Этот пассаж можно сопоставить со следующим фрагментом из все того же эссе Монтеня: “Мы ясно видим, что палец двигается и что нога двигается; что некоторые органы двигаются сами собой, без нашего ведома, другие же, наоборот, приводятся в движение по нашему повелению; что одно представление заставляет нас краснеть, другое — бледнеть... Но для человека всегда остается неизвестным, каким образом умственное впечатление вызывает такие изменения в телесном и материальном предмете, какова природа этой связи и сочетания этих удивительных сил”⁶⁵.

Что касается монолога Сганареля о мироздании и человеке (“Можете ли вы смотреть на все те хитрые штуки, из которых состоит машина человеческого тела, и не восхищаться, как это все пригнано одно к другому?” [II, 130–131]), то он, по-видимому, отсылает к известному гуманистическому топосу, нашедшему

свое классическое выражение в речи “О достоинстве человека” (1487) Пико де ла Мирандола⁶⁶. Иными словами, если Дон Жуан — скептик-рационалист, сторонник научного знания, то Сганарель, в меру своих возможностей, воплощает упадочную гуманистическую традицию, которая постепенно девальвируется и теряет интеллектуальный престиж. С определенной точки зрения, гуманизм не столько пытался отказаться от средневековой традиции, сколько ее очистить, установить новую генеалогию современности и привести настоящее в согласие с прошлым. Гуманизм в первую очередь филологичен и риторичен. Меж тем научно-философское направление, объединявшее Бэкона и Декарта, требовало разрыва с традицией, отказа от авторитетов, доверия опыту, который нередко понимался как математический. Это противостояние гуманизма как филологии и науки как математики (прагматики) было вполне очевидно к середине XVII в. и вызывало скорбные комментарии у филологов. Так, в 1650-е годы ученый Гроновиус сетовал: “Время критики и философии прошло, настало время философии и математики”⁶⁷. Нарядив своего персонажа в платье врача (и в то же время ученого), Мольер, по примеру итальянской маски Доктора⁶⁸, делает его носителем устаревшего типа знания, которое не имеет настоящих аргументов против непреложной истинности “дважды два — четыре”.

Плиний называет свой математический пример “забавным”; так же можно охарактеризовать и замечание Цицерона о перемежающейся лихорадке, и, несмотря на невеселую ситуацию, реплику Морица Оранского. Это в какой-то мере объясняет, почему последняя оказывается к месту в мольеровской комедии. Несоразмерность вопроса и ответа, проблемы существования Бога и элементарного арифметического действия, имеет и смешной, гротескный аспект. Он не всегда очевиден, но латентно присутствует даже у самых серьезных авторов. Так, в шестой книге “Исповеди” Августин рассказывает о том, как трудно ему было примирить собственное рациональное мышление с тем типом знания, которое предлагало ему христианство, пока он не обрел учителя, показавшего ему, как надо понимать священные книги: «Я радовался также, что мне предлагалось читать книги Ветхо-

го Завета другими глазами, чем раньше: книги эти казались мне нелепыми, и я изобличал мнимые мысли святых Твоих, мысливших вовсе не так. Я с удовольствием слушал, как Амвросий часто повторял в своих проповедях к народу, усердно рекомендуя, как правило: “Буква убивает, а Дух животворит” (2 Кор. 3:6). Когда, снимая таинственный покров, он объяснял в духовном смысле те места, которые, будучи поняты буквально, казались мне проповедью извращенности, то в его словах ничто не оскорбляло меня, хотя мне еще было неизвестно, справедливы ли эти слова. Я удерживал сердце свое от согласия с чем бы то ни было, боясь свалиться в бездну, и это висение в воздухе меня убивало. Я хотел быть уверенным в том, чего я не видел, так же, как был уверен, что семь да три десять»⁶⁹.

Августин, мучительно отказывающийся от языческого наследия во имя христианства, в сущности, фигура диаметрально противоположная мыслителям XVI—XVII вв., которые во имя античного рационализма постепенно все больше отходили от христианства. Но именно поэтому он оказался столь духовно близок людям той переходной эпохи, что ему приходилось решать те же вопросы, что и им. Августин совершенно серьезен, однако, когда речь заходит об искушавшем его желании легкой, очевидной веры, он, чтобы показать, как нелепа эта идея, тоже прибегает к элементарному счету.

Итак, дважды десять — двадцать (Плиний), семь плюс три — десять (Августин), два плюс три — пять (Декарт). Во всех этих случаях, насколько можно судить, сами цифры не играют особой роли; важна лишь простота операции и неизменность результата. Но Мольеру должны были быть знакомы и другие примеры, где оказывались значимыми сами числа. В 1666 г. Николя Буало выпустил первое издание своих “Сатир”, где в первой сатире была такая характеристика одного из воображаемых оппонентов автора, человека, который “Выставляет себя смельчаком / И, дрожа от слабости, / Ждет, чтобы уверовать в Бога, приступа лихорадки, / А когда ее нет, то смеется над общей верой, / И проповедует, что три всегда три и никогда не один [Presche que Trois sont Trois, & ne font jamais Vn]. / Ибо думать, что Бог вращает мир, / Что он управляет механизмом этой круглой машины / И что есть

жизнь после смерти, / Это то, во что следует верить и во что он не верит [C'est là ce qu'il faut croire, & ce qu'il ne croit pas]”⁷⁰.

Как справедливо указывает Оже, в 1819 г. впервые опубликованный во Франции полный текст мольеровского “Дон Жуана”, эти строки Буало очень близки к проблематике пьесы⁷¹. Трудно сказать, когда они были написаны, поскольку работа над этой сатирой велась на протяжении многих лет. В том же 1666 г. в контрафактном сборнике был опубликован пиратский список ее более ранней версии под названием “Сатира на нравы города Парижа” (от которой, впрочем, Буало отрекся). Только что процитированных строк там нет⁷². Не исключено, что Буало, искренне восхищавшийся Мольером и посвятивший ему одну из сатир, внес это математическое дополнение в свой портрет либертина после того, как со сцены прозвучал “символ веры” Дон Жуана. Но примечательно, что кощунственная шутка по поводу Троицы не вызвала цензурных возражений и продолжала фигурировать в многочисленных переизданиях “Сатир” 1667—1683 гг. Либо, как это будет в последующие эпохи, слово, звучащее со сцены, представлялось более опасным, нежели напечатанное, либо все дело было в репутации Мольера, которому запрещали то, что было дозволено другим. Только в середине 1680-х годов Буало (если верить традиции, то по совету Арно) заменяет свою шутку на более нейтральное описание; эту правку, видимо, следует соотнести с той, что постигла первое французское издание “Дон Жуана” 1682 г. Накануне отмены Нантского эдикта (1685) цензура, безусловно, устрожилась.

Итак, к середине 1680-х годов математическое исповедание веры Дон Жуана исчезает из оборота и, видимо, постепенно уходит из памяти современников. Амстердамское издание 1683 г., судя по всему, сразу переходит в ранг библиографических редкостей, о нем мало кто знает. От парижского издания 1682 г. остается только три нецензурированных экземпляра. На сцене идет “Дон Жуан” в обработке Корнеля. Показательно, что когда в 1734 г. Вольтер принимает участие в неподцензурном издании сочинений Мольера, то он даже не подозревает о крамольном кредо Дон Жуана. Его собрание воспроизводит текст парижского издания, а в качестве дополнения Вольтер приводит выдержку

ку из сцены с нищим, знакомую ему по рукописным спискам⁷³. О степени забвения свидетельствует и то, что в сценической версии никто не замечает подсказку, оставленную Корнелем. На протяжении всего XVIII в. “Дон Жуан” считается малозначительной пьесой, и Лагарп отзываясь с похвалой лишь о комической сцене между героем и его кредитором, г-ном Диманшем. Во Франции “Дон Жуан” в полном виде выходит лишь в 1819 г., когда Оже удается обнаружить один из неотцензурованных экземпляров издания 1682 г. С гордостью воспроизводя оригинальный текст, Оже замечает: «Нельзя не согласиться, что со стороны Мольера было поразительной смелостью вложить эти слова [“Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”] даже в уста Дон Жуана»⁷⁴. Иначе говоря, для комментатора XIX столетия эти слова оказываются неожиданностью: если бы они были хорошо известны, то вряд ли воспринимались как “поразительная смелость”.

По-видимому, с возвращением оригинального мольеровского текста сперва в печать, а затем на сцену, можно связать и то, что в Словаре Академии 1835 г. внезапно появляется выражение: “Это ясно как дважды два четыре” (с пометкой: “разговорное”⁷⁵). Ни в одном из предшествующих изданий его нет: либо оно действительно лишь недавно утвердилось в речи, либо считалось слишком разговорным и потому не фиксировалось. Как это ни парадоксально, но первое представляется более правдоподобным. И дело здесь, конечно, не только и не столько вобретении оригинальной версии мольеровской комедии, сколько в реформе системы образования, начатой Наполеоном, где на первое место выдвинулись точные науки и практические дисциплины. Из французского языка оно, по-видимому, и попало в русский. Как уже говорилось, его фиксирует Словарь Даля, хотя с несколько иным, не вполне современным оттенком: “верно, как дважды два”. Этот же оттенок замечен у Гоголя в “Мертвых душах” (1842), в сцене, где обсуждаются перспективы переселения чичиковских “душ”: “Дело известное, что мужик: на новой земле, да заняться еще хлебопашеством, да ничего у него нет, ни избы, ни двора, — убежит, как дважды два, наострит так лыжи, что и следа не отыщешь”⁷⁶.

Через десяток лет у Тургенева в “Рудине” (1855) “дважды два” оказывается примером элементарного логического рассуждения: “...мужчина может, например, сказать, что дважды два не четыре, а пять или три с половиною, а женщина скажет, что дважды два — стеариновая свечка”⁷⁷. В его же стихотворении в прозе “Молитва” (1881) такое нарушение логики оказывается приравнено к чуду: «О чем бы ни молился человек — он молится о чуде. Всякая молитва сводится на следующую: “Великий Боже, сделай, чтобы дважды два — не было четыре!”»⁷⁸.

У Достоевского в “Преступлении и наказании” (1866) Порфирий Петрович признается, что “хотелось бы такую улику достать, чтобы на дважды два — четыре походило! На прямое и бесспорное доказательство походило бы!”⁷⁹ Все эти беглые примеры показывают, что даже при переходе в другой язык и культуру выражение сохраняет свой философский, отчасти теологический потенциал. Отчетливей всего это проявляется в “Молитве” Тургенева, что, конечно, не случайно, учитывая его большую, по сравнению с Гоголем и Достоевским, укорененность в европейской традиции. Из этого ряда выбивается пример из “Мертвых душ”, но даже он ассоциативно (и, возможно, вполне бессознательно) связан с проблемой существования Бога. Учитывая, что речь идет о мертвых душах, которые обязательно “убегут”, то при желании можно увидеть в этой фразе тайное обещание спасения: души убегут, т. е. спасутся, потому что дважды два — четыре, и, следовательно, Бог есть. Речь не о том, предполагал ли это Гоголь, а о том, что выражение “дважды два — четыре” вольно или невольно приводит в действие определенный ход рассуждений, неизбежно подводящий к вопросу о существовании Бога (в этом смысле показательны и слова Достоевского о “бесспорном доказательстве”, так же в высшей степени двусмысленные). В этом семантическом ряду “дважды два” соседствует с утверждениями “Бог есть” или “Бога нет”. Именно поэтому, несмотря на языковую и историческую удаленность, нам до сих пор понятно, что имеет в виду Дон Жуан, когда на вопрос слуги отвечает: “Я верю, Сганарель, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь”.

- ¹ В переводе А.В. Федорова значится, что Дон Жуан одет крестьянином (Мольер Ж.-Б. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. II. С. 128; далее в тексте — ссылки на это издание с обозначением тома и страницы), но это ошибка: в оригинале речь идет об "habit de campagne": иными словами, Дон Жуан сменил городской наряд, подробно описанный в предшествующем действии, на более простой, подобающий сельскому дворянину. Интересно, что здесь срабатывает театральная логика: ищут Дон Жуана, а по-настоящему переодет Сганарель.
- ² Grimarest J.L. de. La vie de M. de Molière / Éd. critique par Georges Mongrédien. P., 1955. P. 60.
- ³ Обсуждение этой проблемы см.: Simon A. Molière ou la Vie de Jean-Baptiste Roquelin. P., 1985. P. 302–304.
- ⁴ "Севиальский озорник" был опубликован в 1630 г.; дата его написания (и сценического исполнения) неизвестна. См.: Силюнас В. Драматургия Тирсо де Молины // Тирсо де Молина. Комедии. М., 1969. Т. I. С. 5–36. Во Франции он, по-видимому, был известен только через посредство итальянских переделок. См.: Cioranescu A. Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français. Genève, 1983. P. 346.
- ⁵ Rousset J. Le myth de Don Juan. P., 1978. P. 243.
- ⁶ Датировка французских пьес не вызывает сомнения, в отличие от версии Доменика Бьянколелли, которая известна лишь в изложении начала XVIII в. и, возможно, появилась после мольеровской. См.: Cioranescu A. Op. cit. P. 348.
- ⁷ Цит. по: Gendarme de Bévoite G. La légende de Don Juan. Son Évolution dans la littérature des origines au romantisme. P., 1911. P. 68.
- ⁸ Rousset J. Op. cit. P. 51.
- ⁹ Comédies et pamphlets sur Molière / Éd. critique par Georges Mongrédien. P., 1986. P. 89.
- ¹⁰ Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy. P., 1694. Т. I. P. 645.
- ¹¹ Ibid. Т. II. P. 233.
- ¹² Ibid. Т. I. P. 62.
- ¹³ Furetière A. Dictionnaire Universel, Contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts. Rotterdam, 1690. Т. 1 (статья "Athée").
- ¹⁴ Bossuet. Oeuvres. P., 1961. P. 1041, 1062 (Bibliothèque de la Pléiade).
- ¹⁵ Dictionnaire de l'Académie française. Т. I. P. 62.
- ¹⁶ См.: Truchet J. Molière théologien dans "Dom Juan" // R.H.L.F. 1972. N 5/6. P. 934–935.
- ¹⁷ См.: Bussi-Rabutin R. de. Histoire amoureuse des Gaules / Éd. de J. et R. Duchêne. P., 1993. P. 237–248. Кстати, судя по мемуарам Бюсси, это был не единственный случай, который заставляет вспомнить о главной коллизии "Дон Жуана": в 1647 г., во время очередной военной кампании, он и еще несколько офицеров, устроившись на ночлег в разрушенной церкви, решили повеселиться, позвали музыкантов, открыли один из склепов и, обнаружив там мумифицированное тело, вытащили его и стали с ним танцевать (Mémoires de Roger de Rabutin comte de Bussy. Nouvelle édition... par Ludovic Lalanne. P., 1882. Т. I. P. 148–149).
- ¹⁸ См.: Gendarme de Bévoite G. Op. cit. P. 103–108.
- ¹⁹ См.: Comédies et pamphlets sur Molière. P. 112–113. Анонимный защитник Мольера так же приводит благожелательную реплику Людовика по поводу "Дон Жуана" (которого тот, впрочем, не видел и, скорей всего, знал по пересказу, — не исключено, что самого Мольера).
- ²⁰ Lough J. Paris Theater Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. L., 1957. P. 139. Эти данные относятся к парижским спектаклям мольеровской труппы; придворные представления не учитываются, так как "Дон Жуан" при Дворе показан не был.
- ²¹ О взаимоотношениях с Конти и о том, был ли он прототипом Дон Жуана, см.: Molière J.-B. Oeuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Georges Couton. P., 1971. Т. II. P. 1292–1298 (Bibliothèque de la Pléiade).
- ²² См.: Simon A. Op. cit. P. 319.
- ²³ Comédies et pamphlets sur Molière. P. 89 (n 40).
- ²⁴ См.: Lough J. Op. cit. P. 84–85.
- ²⁵ См.: Gendarme de Bévoite G. Op. cit. P. 149–151.
- ²⁶ Lough J. Op. cit. P. 141. Все равно в первой десятке наиболее популярных в этот период пьес Мольера "Дон Жуан" занимает восьмое место, уступая "Тартюфу", "Скупому", "Жоржу Дандену", "Мизантропу" и нескольким другим комедиям.
- ²⁷ Об этом см.: Descotes M. Les grands rôles du théâtre de Molière. P., 1960. P. 61–62. Как отмечает Морис Дескот, в своем оригинальном варианте пьеса популярностью не пользовалась, за два года после ее возобновления было дано только 22 представления. По-настоящему "Дон Жуан" вернулся на французскую сцену лишь после постановки 1947 г. Луи Жуве (Ibid. P. 74–76). Согласно другому исследователю, первый спектакль по оригинальному тексту состоялся в 1841 г. в театре Одеон, но, судя по всему, не вызвал общественного отклика (см.: Gendarme de Bévoite G. Op. cit. P. 149).
- ²⁸ Рецензия Готье воспроизведена в изд.: Rousset J. Op. cit. P. 218–219 (цит. P. 218).
- ²⁹ Corneille T. Poèmes dramatiques de T. Corneille. Nouvelle éd. P., 1738. Т. IV. P. 489.
- ³⁰ Comédies et pamphlets sur Molière. P. 91.
- ³¹ Perrault Ch. Poquelin de Molière // Molière jugé par ses contemporains... Avec une Notice par A.P. Malassis. P., 1877. P. 146.
- ³² Цит. по: Théâtre de J.-B. Poquelin de Molière. Publié par Jouaust en huit volumes. Annoté par G. Monval. P., s/a. Т. 3. P. 331.
- ³³ Macchia G. Vita e morte di Don Giovanni, con tre scenario della Commedia dell'Arte. Un "opera regia" e un dramma di musica. Bari, 1966. P. 170.

- 34 *Le festin de pierre*, comédie par J.-B. P. de Molière, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent. Amsterdam, 1683. P. 38.
- 35 *Baillet A. M. de Moliere // Molière jugé par ses contemporains*. P. 122.
- 36 *Ibid.* P. xxii.
- 37 *Comédies et pamphlets sur Molière*. P. 89. По-видимому, Рошмон перенес свою личную неприязнь к драматургу на персонажа: Сганареля играл сам Мольер.
- 38 *Ibid.* P. 111.
- 39 *Ibid.* P. 110–111.
- 40 Конечно, показательно уже то, что из всех “метафор очевидности” Мольер выбирает именно математическую. О других возможных вариантах можно судить по “Севильскому озорнику” Тирсо де Молина: “В том, что в поднебной шири / Птицы вольные витают, / Рыбы в море обитают, / А число стихий — четыре, / Нет без счастья славы в мире, / Друг надежен, враг опасен, / Ночь темна, а полдень ясен, / Больше вымысла в сто раз, / Чем содержит мой рассказ” (*Тирсо де Молина*. Комедии. Т. II. С. 164 [пер. Ю. Корнеева]).
- 41 Как уточняет М.И. Михельсон, “говорится о том, что само собой разумеется” (*Михельсон М.И.* Ходячие и меткие слова. СПб., 1896. С. 149).
- 42 См., к примеру: *Guicharnaud J.* Molière, une aventure théâtrale. P., 1963. P. 253.
- 43 За недоступностью издания 1652 г. цит. по: *Molière J.-B.* Oeuvres complètes. Т. II. P. 1 309–1310.
- 44 *Oeuvres de Monsieur de Balzac*. P., 1665. P. 262.
- 45 *Ibid.* P. 261.
- 46 *Tallemant des Réaux G.* Historiettes. Texte intégral établi et annoté par Antoine Adam. P., 1960. Т. I. P. 225–226 (Bibliothèque de la Pléiade).
- 47 *Ibid.* P. 266 (примеч.).
- 48 *Oeuvres de Monsieur de Balzac*. P. 262. Между 1652 и 1665 гг. “Христианский Сократ” переиздавался по крайней мере два раза, в 1657 и 1661 г. За труднодоступностью этих изданий остается только гадать, когда именно из текста Бальзака изымается крамольная фраза. Поскольку издания 1652, 1657 и 1661 г. выходили у А. Курбэ, а издание 1665 г. у Т. Жолли, более вероятно, что первые три воспроизводят один и тот же текст и что изменения были внесены в четвертое, когда за дело взялся новый издатель, которому заново надо было получить разрешение на публикацию.
- 49 См.: *Haight J.* The concept of reason in French classical literature 1635–1690. Toronto; Buffalo; L., 1982. P. 72–73.
- 50 *Декарт Р.* Разыскание истины. СПб., 2002. С. 146–147.
- 51 Об этом см.: *Busson H.* Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533–1601). P., 1957.
- 52 *La Mothe Le Vayer F. de.* Cinq <sic!> dialogues faits à l'imitation des Anciens par Oratius Tubero. Francfort [Trévoux], par Jean Savius, 1716. P. 333. Почти

- за столетие до этого Гийом Постель писал, что если бы религиозные догматы следовало бы принимать так же, как мы принимаем аксиомы и основные геометрические принципы, то они уже завоевали бы весь мир, и религия нуждалась бы в Откровении не больше математики. Однако это не так, и если в древности для распространения истинной религии требовались чудеса, то теперь эту роль должен играть разум (иначе зачем Господь наградил им человека?). См.: *Busson H.* Op. cit. P. 277.
- 53 О значении “Диалогов” Ла Мота Ле Вайе и их восприятию “либертинами от эрудиции” см.: *Pintard R.* Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII siècle. Genève, 1980.
- 54 *Descartes R.* Oeuvres. Pub. par Victor Cousin. 11 vol. P., 1824–1826. Т. II. P. 125–127.
- 55 *Цицерон.* О природе богов / Пер. С. Блажеевского. СПб., 2002. С. 184. Следует оговорить, что текстуальных совпадений здесь нет, речь идет лишь о некотором намеке на сходство. У Декарта в оригинале: *Nam sive vigelem, sive dormiam, duo & tria simul juncta sut quinque* (*Descartes R.* Oeuvres. Pub. par Adam Tannery. P., 1905. Т. VII. P. 20), меж тем как у Цицерона: “*Vide, quaeso, si omnis motus omniaque, quae certis temporibus ordinem suum conservant, divina dicimus, ne tertianas quoque febres et quartanas divinas esse dicendum sit; quarum reversione et motu quid potest esse constantius?*” (*De Natura Deorum*. III, 24).
- 56 *Grimarest J.L. de.* Op. cit. P. 38–39.
- 57 *Ibid.* P. 101.
- 58 Об этом см.: *Frédéric P.* Monsieur René Descartes en son temps. P., 1959. P. 32–44.
- 59 См.: *Gouhier H.* Les premières pensées de Descartes. Contribution à l'histoire de l'Anti-Renaissance. P., 1958. P. 20–30.
- 60 *Frédéric P.* Op. cit. P. 83.
- 61 *Монтень М.* Опытги. Избр. произведения: В 3 т. М., 1992. Т. 2. С. 213.
- 62 “*Imperfectae uero in homine naturae praecipua solatia, ne deum quidem posse omnia — namque nec sibi potest mortem consciscere, si uelit, quod homini dedit optimum in tantis uitae poenis, nec mortales aeternitate donare aut reuocare defunctos nec facere ut qui uixit non uixerit, qui honores gessit non gesserit — nullumque habere in praeterita ius praeterquam obliuionis atque (ut facitis quoque argumentis societas haec cum deo copuletur) ut bis dena uiginti non sunt aut multa similiter efficere non posse*” (*Naturalis historiae* II, 27).
- 63 *Монтень М.* Указ. соч. С. 225.
- 64 См.: *Busson H.* Op. cit. P. 290.
- 65 *Монтень М.* Указ. соч. С. 226. Ср.: “А как пригодны руки, данные природою людям, и в сколь многих искусствах они им служат! И легкое сгибание пальцев, и легкое их потягивание совершается без труда при всяком движении вследствие гибких сочленений суставов” (*Цицерон.* О природе богов. С. 164).

- 66 См.: *Pico della Mirandola G.* Antologia. Introduzione, traduzione e note di Giuseppe Barone. Milano, 1973. P. 170–198. Ср. с известным монологом Гамлета: “Какое мастерское произведение — человек! Как благороден разумом! Как бесконечен способностями! По образу своему и движениями как выразителен и достоин восхищения!” (цит. по: *Морозов М.М.* Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 366).
- 67 *Grafton A.* Bring Out Your Dead. The Past as Revelation. Cambridge; MA; L.; Harvard UP, 2001. P. 101.
- 68 См.: *Дживеллегов А.К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell’arte. М., 1962. С. 109–113.
- 69 *Августин А.* Исповедь. СПб., 1999. С. 119.
- 70 *Satires du sieur D***.* P.: C. Barbin, 1666. P. 10.
- 71 *Oeuvres de Molière, avec un commentaire...* par M. Auger. P., 1819. T. IV. P. 232 (n 1).
- 72 См.: *Boileau N.* Oeuvres complètes. P., 1966. P. 875 (Bibliothèque de la Pléiade).
- 73 *Oeuvres de Molière.* Nouvelle éd., augmentée de la Vie de l’auteur et des Remarques historiques et critiques, par M. de Voltaire. Amsterdam; Leipzig, 1765. T. III. P. 218.
- 74 *Oeuvres de Molière...* P. 232 (n 1).
- 75 *Dictionnaire de l’Académie française.* P., 1835. T. I. P. 539.
- 76 *Гоголь Н.В.* Мертвые души (I, 8) // *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 5. С. 153. Пользуюсь возможностью поблагодарить А.С. Немзера за указание на русские вариации обсуждаемой темы.
- 77 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1963. Т. VI. С. 253.
- 78 *Там же.* Т. XIII. С. 197.
- 79 *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. V. С. 352.

Л.Н. Киселева, Т.Н. Степанищева

“ОТМЕЧЕННЫЕ” ДАТЫ В МИРЕ ЖУКОВСКОГО

ЖУКОВСКИЙ ПРОЧНО ВОШЕЛ в русское культурное сознание как поэт “памяти”, “воспоминания”, и априорно можно предполагать, что в его “мире” — множество важных дат, что они должны повторяться, фиксироваться в дневниках и письмах, обыгрываться в стихах и иных сочинениях. Однако если исключить тексты, написанные к табельным дням или историческим событиям (их мы рассматривать не будем), то таких дат и связанных с ними сюжетов оказывается немного. Мы хотели бы рассмотреть эти “отмеченные” даты, их место в мире Жуковского, в жизни его домашнего круга, его “ареопага” (как он называл своих сводных племянниц — Марию Андреевну Протасову-Мойер, Александру Андреевну Протасову-Воейкову, Авдотью Петровну Юшкову-Киреевскую-Елагину, Анну Петровну Юшкову-Зонтаг). Причем особый ореол вокруг таких дат, т. е. их особое переживание, “проживание”, создавал не столько сам Жуковский, сколько М.А. Протасова. Но начало положил, по обыкновению, сам поэт.

Обратимся к известному эпизоду зарождения его любви, чтобы проследить, насколько стремительно Жуковский развивает эти отношения как в биографическом, так и в литературном плане. Напомним дневниковую запись от 9 июля 1805 г. о внезапно возникшей любви к 12-летней Маше Протасовой: “Можно ли быть влюбленным в ребенка? Но в душе моей сделалась перемена в рассуждении ее!” (ПСС: 13, 15). И тут же, в этой записи, поэт строит планы будущей семейной жизни и выражает уверенность в том, что будет счастлив “с ней” и что “она конечно была бы со мною счастлива”. Примерно в это же время он первый раз просит руки Маши у ее матери (своей сводной сестры), правда, относя этот брак к будущему, когда вернется из замышлявшегося тогда заграничного путешествия: “Вижу ее не такую, какова она теперь, но такую, какова она будет тогда, и с некоторым нетерпением это себе представляю” (Там же).